

Petriikka Rostedt

Seitsemän kappaletta soolohuilulle

Huilun historiaa ja kappaleanalyysiä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

29.11.2013

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Petriikka Rostedt Seitsemän kappaletta soolohuilulle – Huilun historiaa ja kappaleanalyysiä 39 sivua + DVD 29.11.2013
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko
Ohjaaja(t)	Kai Lindberg, MuM
<p>Opinnäytetyöni käsittelee seitsemää soolohuiluteosta 1700-luvulta tähän päivään. Kerron poikkihuilun historiasta, ja Isossa-Britanniassa vaihtovuotenani pitämästä konsertistani, jossa soitin kyseiset soolokappaleet.</p> <p>Työni ensimmäisessä osassa käsittelen poikkihuilun historiaa ja sen kehitystä soittimena. Toisessa osassa keskityn konserttiini. Analysoin kappaleita ja kerron hieman teoksien säveltäjistä. Jokaisen teoksen jälkeen kerron myös miten itse koin kappaleen, ja pohdin miksi tällainen teos on sävelletty juuri kyseisellä aikakaudella. Historiaosuuden merkitys työssäni onkin selvittää syitä tähän viimeiseen kysymykseen.</p> <p>Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli laajentaa henkilökohtaista ymmärrystäni huilumusiikkia ja sen historiaa kohtaan, sekä kasvattaa itseäni huilistina ja muusikkona. Uskon työstäni olevan apua muillekin, sillä esimerkiksi historiakatsausta voi käyttää myös erillisenä teoksena, samoin kuin kappaleanalyysinäkin.</p>	
Avainsanat	Huilumusiikki, soolokappaleet, huilun historia

Author(s) Title	Petriikka Rostedt Seven Pieces for the Solo Flute
Number of Pages Date	39 pages + DVD 29 November 2013
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Musician
Instructor(s)	Kai Lindberg, MMus
<p>The purpose of this thesis was to grow my personal understanding as a flautist and a musician. I also wanted to expand my knowledge towards the flute music and its history. The thesis is about seven solo flute pieces starting from the Baroque and ending up to the present time. I will describe the history of the flute and analyse the concert I had in Great Britain. The programme of the concert consisted of these seven solo pieces. The main repertoire of the flautist includes five of those pieces and two last ones of them are somewhat unknown for the great public. They are modern English pieces and I chose them to the programme of my concert for geographical reasons.</p> <p>I started by writing about the history and how the flute developed as a mechanical instrument. The second part examined my concert. I discussed the composers but the main point was to focus on the pieces. I analysed them and told what my personal experience considering these pieces was. I also tried to find the answer to the question why these pieces were composed at the time.</p> <p>I believe the thesis will be highly helpful for those interested in the history of the flute or the pieces I have included in my concert. Someone might want to use my analyses as a support to one's own work or someone might want to disagree with my analyses and benefit from the thesis in that way. The historical part can be dealt with as an independent source of information.</p>	
Keywords	Flute music, solo pieces, history of the flute

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Poikkihuilun historia	3
2.1	Ensimmäinen huilu – Ensimmäinen soitin	3
2.1.1	Ensimmäinen soitin?	4
2.1.2	Miksi huilu keksittiin?	4
2.2	Renessanssi	4
2.2.1	Vire	5
2.3	Barokki	5
2.3.1	Soitinrakentajasuku Hotteterre	6
2.3.2	Vireongelmat	7
2.3.3	Apulaitteita vireongelmiin	8
2.3.4	Johann Joachim Quantz	10
2.4	Klassismi	13
2.4.1	Uudet läpät	13
2.4.2	Georg Tromlitzin kolme parannusta	14
2.4.3	Läppämaniaa	16
2.5	Romantiikka	16
2.5.1	Theobald Böhm	17
2.5.2	Muiden rakentajien parannuksia huiluun	20
2.5.3	Palkittu, muttei menestynyt, soitin	20
3	Soolokonsertti	21
3.1	Georg Philipp Telemann 1681 – 1767	21
3.1.1	Fantasie A-Dur	22
3.1.2	Pohdinta	23
3.2	Carl Philipp Emanuel Bach 1714 – 1788	23
3.2.1	Sonata in a-moll	24
3.2.2	Pohdinta	25
3.3	Claude Debussy	25
3.3.1	Syrinx	26
3.3.2	Pohdinta	27
3.4	Paul Hindemith 1895 – 1963	27
3.4.1	Acht Stücke	28
3.4.2	Pohdinta	29
3.5	Jacques Ibert	30

3.5.1	Pièce	31
3.5.2	Pohdinta	31
3.6	Richard Rodney Bennett	32
3.6.1	Sonatina	33
3.6.2	Pohdinta	34
3.7	Graham Lynch	34
3.7.1	Moon Cycle	35
3.7.2	Pohdinta	35
4	Pohdinta	36
	Lähteet	38

1 Johdanto

Tämä opinnäytetyö sisältää huilun historian ja kehityksen mekaanisena soittimena sekä kuuden soolohuiluteoksen analysointia. Ideani aiheeseen lähti Isossa-Britanniassa vietetystä vaihto-oppilasvuodestani ja siellä pitämästäni konsertista. Konsertti oli siellä osa lopputyötäni, ja teemana piti olla jonkinlainen yhteys soitettujen kappaleiden välillä. Päädyin soittamaan soolohuilukappaleita, sillä opetus vaihtokohteessani ei sisältänyt säästytunteja, vaan niitä sai lisämaksua vastaan. Kalliin hinnan vuoksi päädyin siis soelokappaleisiin, ja päätin aiheeni olevan soolohuiluteokset renessanssista tähän päivään. Paikallinen opettajani Gillian Poznansky esitteli minulle keskeisimpiä teoksia sekä ehdotti joitakin uudempia englantilaisia teoksia. Kokonaisuudesta tulikin varsin mielekäs soitettava: valitsin perussooloteoksia sekä loppuun kaksi modernimpaa englantilaista teosta, joista toinen paikalliselta säveltäjältä.

Luku 2 aloittaa varsinaisen työni ja käsittelee poikkihuilun historiaa. Tiivistä teosta huilun synnystä ja kehityksestä nykypäivään asti oli mahdotonta löytää, joten olen koonnut tämän historiaosuuden eri lähteistä tarkistamalla ja vertailemalla niissä olleita tietoja. Lähteistä löytyi joitakin eriävyyksiä, joista pienimmät saattoivat johtua yksinkertaisesti käännösvirheistä. Suurin osa aineistostani oli englanniksi, vaikka alkuperäinen kirjoituskieli olikin ollut jokin muu. Eriävien tietojen ilmaannuttua tutkin asiaa muistakin lähteistä. Mikäli ainoastaan yhdessä lähteessä mainittiin asia eri tavalla eikä asia ollut kokonaisuuteen nähden merkittävä, jätin sen huomiotta. Jos taas asia oli kokonaisuuden kannalta varteenotettava, mainitsin nämä eriävyydet tekstissä.

Luku 2 luo pohjan varsinaiselle konsertilleni ja kappaleiden analysoinnilleni luvussa 3, sillä yritän kappalekohtaisissa pohdinnoissani ottaa huomioon huilun senaikaiset kehitysvaiheet. Yritän historian avulla löytää syitä kappaleiden kehitykseen sekä mahdolliseen vaatimustason nousuun. Kerron myös hieman teosten säveltäjistä, mutta pääpaino on kappaleiden teoreettisissa sekä musiikillisissa analyyseissä. Näillä analyyseillä pyrin kertomaan lukijalle, kuinka itse soittamani kappaleet koen ja ymmärrän. Tarkoitukseni ei ole väittää niitä ainoiksi oikeiksi tulkinnoiksi, vaan yksinkertaisesti omiksi tämän hetkisi mielihiteiksi. Työni viimeisessä kappaleessa käsittelen kirjallisen työni prosessia, lähteitä sekä analyysejäni ja pohdintojani.

Vaikka tämä opinnäytetyö onkin tehty lähtökohtaisesti oman oppimiseni kannalta, uskon työstäni olevan hyötyä myös muille asiasta kiinnostuneille. Alun historiaosuutta voi käyttää itsenäisenä lähdeteoksenaan, sillä se on melko tiivis ja selkeä paketti huilun synnystä ja kehityksestä. Toista osaa työstäni, jossa käsittelen konsertissani soittamia- ni kappaleita, voi käyttää mahdollisen oman opinnäytetyönsä tukena tai vastaavasti eriävänä mielipiteenä. Musiikista kiinnostuneelle henkilölle konserttiosio toimii myös hyvin pelkkänä iltalukemisena.

2 Poikkihuilun historia

2.1 Ensimmäinen huilu – Ensimmäinen soitin

Huilu on yksi maailman vanhimmista soittimista. Viimeisimpien tutkimusten mukaan se on itse asiassa vanhin. Arkeologi Nicholas Conard löysi vuonna 2008 Etelä-Saksasta kivikautisesta luolasta luuhuilun kappaleita, jotka ovat peräsin jopa 43 000 vuoden takaa. Osa huiluista oli tehty mammutin luusta ja osa hanhikorppikotkan ontosta siipiluusta. Huilujen on arvioitu alun perin olleen noin 34 senttimetriä pitkiä ja noin 8 millimetriä läpimitaltaan. Jokaisessa oli viisi sormenreikää. (Helsingin Sanomat 2009.)



Kuvio 1. Nicholas Conardin löytämä huilu.

Huilu on kuitenkin todennäköisesti vieläkin vanhempi soitin kuin Conardin löytö antaa ymmärtää. On nimittäin erittäin epätodennäköistä, että esi-isämme olisivat ruvenneet valmistamaan huiluja suoraan kovasta luumateriaalista tietämättä edes aluksi, mitä ovat tekemässä. Monet tutkijat ovat vakuuttuneita siitä, että huiluja on valmistettu ensiksi helpommista materiaaleista, kuten ruo'osta ja puusta. Näistä ei kuitenkaan ole jäänyt meille todisteita materiaalien heikkouden vuoksi. Luusta, kivistä ja jopa simpukankuorista valmistettuja huiluja sen sijaan on säilynyt tähän päivään asti. (Helin 1999, 22.)

2.1.1 Ensimmäinen soitin?

Vaikka huilu saattaakin olla vanhin säilynyt soitin, on silti mahdotonta tietää, millaisia esi-isiemme ensimmäiset kosketukset musiikkiin ovat olleet. Rummut tai muunlaiset lyömäsoittimet ovat hyvinkin saattaneet olla ensimmäisiä varsinaisia soittimia, niitä kun ei olisi ollut kovin vaikea valmistaa. Pelkkää onttoa puun runkoakin on nimittäin voitu käyttää jo musikaalisena soittimena. Tämä kaikki kuitenkin jää pelkkien arvailujen varaan, sillä mitään varsinaisia todisteita ei näistä ole jäänyt.

2.1.2 Miksi huilu keksittiin?

Ensimmäisten huilujen käyttötarkoituksesta ei ole varmuutta, mutta uskotaan, että huiluja on käytetty rituaali- ja palvontamenoihin. Niitä on myös saatettu käyttää merkinantoon ja metsästyspilleinä. Vanhojen luuhuilujen äänialaa tutkittaessa on huomattu joidenkin sävelien olleen ihmiskorvalle liian korkeita kuultaviksi, joten korkeat äänet olivat mitä todennäköisimmin tarkoitettuja eläinten houkutukseen. (Helin 1999, 18 - 19.)

Ensimmäiset dokumentoinnit huilusta ovat 1100-luvun alusta Euroopasta. Tuolloin huilua, tai ehkä pikemminkin nokkahuilua, käytettiin lähinnä armeijan tarkoituksiin jalkaväkijoukoissa. Huilua soitettiin yhdellä kädellä, siinä oli kolme sormireikää, kaksi päällä ja yksi alla peukaloa varten, ja puhallusaukko oli vastaava kuin nykyajan nokkahuiluissa. Pituutta soittimella oli hieman alle 60 senttiä. Koska huilua soitettiin vain yhdellä kädellä, pystyi toinen käsi soittamaan rytmiä pienellä rummulla. Jalat jäivät vapaiksi marssimista tai tanssimista varten. Vähitellen huilu rupesi leviämään armeijan soittimesta yleiseksi hupisoittimeksi, ja poikkihuiluja rupesi ilmestymään katukuvaan. 1400-luvulla poikkihuilu ja nokkahuilu olivat levinneet jo koko Eurooppaan. (Galway 1982, 7.)

2.2 Renessanssi

Renessanssin aikakauden aikana instrumentaalimusiikki irtaantui säestysroolistaan. Tavallisesti soittimet joko säestivät tai tuplasivat laulajien stemmoja, mutta nyt soittimia ruvettiin kehittämään myös solistisempaan suuntaan. Syntyi sopraano-, alto-, tenori- ja bassohuiluja, minkä ansiosta huilistit pystyivät esiintymään keskenään kamari-musiikkikokoonpanoina. Soittimeen tuli kolme uutta sormireikää edellisten kolmen lisäksi. Huilujen ääniala oli kaksi oktaavia D- tai G-duuriasteikkoa, mutta taitavimmat

soittajat pystyivät venyttämään D-huilulla $d^1 - d^3$ -skaalaa nuottiin a^3 asti. Kromaattinen skaalakin oli nyt mahdollista soittaa ristosormituksilla, mikä vaati tietenkin hieman enemmän harjoittelua. (Toff 1996, 42- 43.)



Kuvio 2. Nykyaikana rakennettuja kopioita renessanssihuiluista.

2.2.1 Vire

Huilu oli nykyään myös kahdessa osassa, runko- ja jalkaosassa, mikä helpotti viritystä huomattavasti. Se ei kuitenkaan korjannut kaikkia vireongelmia: jos puhalsi liian voimakkaasti, äänestä tuli ylävireinen, jos puhalsi liian kevyesti, jäi ääni alavireiseksi. Myös sormireikien koolla oli merkitystä. Liian isot reiät saivat aikaan matalia ääniä ja pienet korkeita. Ainoastaan oikean kokoisilla sormirei'illä pystyi soittamaan kromaattista asteikkoa ilman ristosormituksia. Tällöin reiästä peitettiin sormella vain puolet, jolloin kokosävelaskeleen sijaan syntyi puolisävelaskel. Tämä keino kuitenkin koettiin ilmeisesti liian hitaaksi tai hankalaksi, sillä suurin osa soittajista käytti mieluummin ristosormitusmenetelmää. (Solum 1992, 34.)

2.3 Barokki

Poikkihuilu koki suuria muutoksia barokin aikakaudella. Huilusta oli vähitellen tulossa nokkahuilua suositumpi soitin äänialansa, voimakkaiden dynamiikkojensa, erilaisten äänensointiväriensä sekä vaikuttavan ilmaisuensa ansiosta. Huilusta piti kuitenkin saada näppärämpi soitin, jotta pysyttäisiin mukana aikakauden muotimusiikissa.

Varhaisessa barokkihuilussa oli kuusi sormireikää kuten edeltäjässään renessanssihuilussa, mutta uudemmassa versiossa reiät oli jaettu kahteen kolmen reiän ryhmään. Molempien ryhmien kaksi alinta reikää olivat hieman pienempiä kuin ylemmät reiät, jotta reiät pystyttiin tekemään lähemmäs toisiaan. Tämä auttoi soittajan käsien asentoa

huomattavasti, sillä aikaisemmin reiät olivat olleet melko kaukana toisistaan. Parannus toi kuitenkin mukanaan lisää vireongelmia; kaksi ensimmäistä oktaavia jäivät lähes poikkeuksetta mataliksi, ja laaja väli kolmannen ja neljännen sormireiän välissä teki fis-sävelestä erityisen vaikean soittaa. Joskus nuotti jäikin jopa puolisävelaskeleen verran matalaksi. Tämä oli vältettävissä ainoastaan ristosormitusta apuna käyttäen. (Toff 1996, 43.) Näistä soittoa hidastavista sormituksista ja kamalista vireongelmista oli päästävä eroon, jotta huilu kasvattaisi suosiotaan ja vankentaisi asemaansa sekä soittajien että säveltäjien keskuudessa.

2.3.1 Soitinrakentajasuku Hotteterre

Tuohon aikaan Ranskassa elänyt puhallinsoittimien rakentaja- sekä soittajasuku Hotteterre vaikutti suuresti huilun kehitykseen 1600-luvun puoliväliltä lähtien. Huilu jaettiin kolmeen osaan; suukappaleeseen, vartaloon sekä jalkaosaan. Suukappaleessa renessanssiajan pyöreä puhallusaukko oli muutettu hieman elliptisempään muotoon, vartalossa sormireiät oli jaettu kahteen kolmen ryhmää, ja jalkaosaan Jean Hotteterre loi huilun ensimmäisien läpän – suljetun dis-läpän. Tämä tulikin tarpeeseen, sillä tähän asti ala-dis oli pystytty soittamaan vain ristosormituksella ja silloinkin vain heikosti. Oikean käden pikkurilli avasi läpän painamalla vipuvartta, ja kun ote hellitettiin, ponnautti jousi läpän takaisin kiinni. (Toff 1996, 43-44.)



Kuvio 3. Suljettu dis-läppä

Hotteterre muutti myös huilun rungon mallia. Entinen lieriöputki väistyi uuden kartiomaisen rungon tieltä, joka suippeni kohti jalkaosaa. Suukappale pysyi lieriönä, ja kaventuminen alkoi soittimen vartalo-osasta jatkuen aina jalkaosan loppuun asti. Tämä aiheutti vireen laskemista, minkä johdosta sormireiät pystyttiin sijoittamaan entistä lähemmäksi toisiaan vireen laskemisen kompensoimiseksi. Tämä oli kaiken lisäksi käsille ergonomisempi soittoasento. Sormireikiä myös pienennettiin, mikä suippenevan rungon kanssa edesauttoi äänensointiväriin kehitystä kirkkaampaan ja kevyempään, tämän päivän tyypilliseen ranskalaiseen suuntaan. (Toff 1996, 44.)



Kuvio 4. Kopio Hotteterren kolmiosaisesta barokkihuilusta, materiaaleina puksipuu ja norsunluu.



Kuvio 5. Sama huilu purettuna osiin.

2.3.2 Vireongelmat

Viritykseen liittyvistä ongelmista ei kuitenkaan päästy vielä eroon. Asiaan vaikuttivat niin soittimen materiaali, sormireiät kuin itse soittajakin. Tuohon aikaan huilut rakennettiin yleensä puksipuusta, sillä sen hienosyinen puuaines ei liuskoittunut helposti. Se myös tuotti lempeän ja täyteläisen äänen, ja näytti kauniilta. Haittana kuitenkin oli puksipuun tehokas kosteudenimukyky, joka aiheutti vireen epätasaisuutta. Norsunluusta koetettiin saada vaihtoehtoa puulle, mutta luu ei tuntunut soittajista miellyttävältä. Metallista tehdyt huilut taas olivat hyvin alttiita huoneiden lämpötilavaihteluille. (Galway 1982, 21.)

Sormireiät aiheuttivat myös hankaluuksia vireen kanssa, mikäli ne eivät olleet ammattitaidolla tarkasti tehtyjä. Epätasaiset ja erikokoiset reiät aiheuttivat vireen heittelyä, mitä soittajan oli hyvin vaikea korjata. Aluksi reiät olivat melko isoja, jotta soittaja pystyisi säätämään virettä paremmin, mutta ongelmat isojen reikien kanssa ilmenivät ristisormituksia käytettäessä. Sormet oli hankala saada nopeissa ja vaikeissa sormituksissa peittämään reiät juuri oikealla tavalla. Äänestä tuli useimmiten heikko, vuotava ja ennen kaikkea epävireinen. (Galway 1982, 21 – 22.)

2.3.3 Apulaitteita vireongelmiin

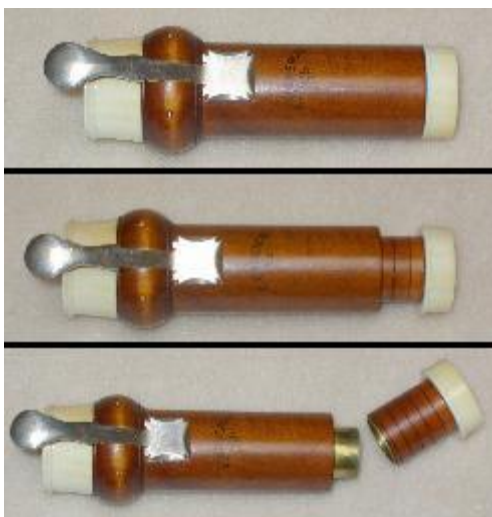
1720-luvulla soitinrakentajat rupesivat tosissaan taistelemaan suloäänisen soittimen kamalaa epävireisyyttä vastaan. Suukappaleen umpinaisessa päässä olevalla korkilla pystyttiin säätämään virettä jonkin verran, muttei kuitenkaan riittävästi. Tuohon aikaan kun eri maiden, paikkakuntien, ja jopa vierekkäisten kirkkojen urkujen vire saattoi heitellä jopa yli puolisävelaskeleen verran. Päätykorkki oli nimensä mukaisesti vain pieni pala korkkia, jota piti erinäisillä apuvälineillä ja työkaluilla vetää ulos ja sisään. Tämä oli hyvin hankalaa erityisesti kesken esityksen, ja myös täysin hyödytöntä eri maissa reissaaville soittajille. Korkilla kun pystyttiin lähinnä vaikuttamaan vireen hienosäätöön, eikä muuttamaan sitä lähes kokosävelaskeleen verran sinne tänne. (Toff 1996, 44 – 45.)

Hotteterre keksikin avuksi laitteen nimeltä *corps de réchange* – vapaasti suomennettuna varaosa tai varakappale. Huilu oli nyt jaettu neljään osaan; suukappaleeseen, ylemmän vartaloon, alempaan vartaloon ja jalkaosaan. Keskivartalo oli siis leikattu kahtia kolmannen ja neljännen sormireiän välistä. Ylempää puolikasta pystyi nyt vaihtelevaan eripituisiin vaihtokappaleisiin, niin kutsuttuihin *corps de réchange* -osiin, eri viritystasojen mukaan – mitä matalampi vire, sitä pidemmän *corps de réchange* -osan soittaja pystyi vaihtamaan soittimeensa, ja päinvastoin. (Toff 1996, 45.)



Kuvio 6. Neliosainen huilu, jossa neljä erimittaista vaihtokappaletta. Ylimpänä suukappale, sen jälkeen neljä erimittaista ylemmää vartalosaa, alimpana alempi vartalo-osa ja jalkaosa yhdessä.

Corps de réchange -osa auttoi virettä kuitenkin ainoastaan ylemmissä sävelissä. Matalat sävelet jäivät vielä selvästi epävireisiksi. Ymmärrettiin, että huilun runko-osaa pidentettäessä piti myös jalkaosaa pidentää vireen tasaamiseksi. Kehitettiin laite nimeltä *register*, joka suomeksi tarkoittaa muun muassa äänialaa. Register oli teleskooppimainen huilun jalkaosan pätyyn rakennettu lisäosa, jota pystyi liikuttamaan sisään ja ulos vireen vaihdellessa. Mitä pidemmällä corps de réchange -osalla soitettiin, sitä enemmän piti register-osaa vetää ulospäin. (Toff 1996, 45.)



Kuvio 7. Register-osa kiinni, hieman auki vedettynä, ja kokonaan poistettuna.

2.3.4 Johann Joachim Quantz



Kuvio 8. Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz (1697–1773) oli aikansa merkittävin huilisti. Hän toimi Preussin hallitsijan Frederik II Suuren hovimuusikkona vuodesta 1741 lähtien aina kuolemaansa saakka. Hän oli antanut soittotunteja kuninkaalle jo ennen tämän valtaannousua ja pääsi hovimuusikon virkaan heti kuninkaan virkaanastujaisten jälkeen. Quantzin tehtäviin kuuluivat huilumusiikin säveltäminen ja huilujen rakentaminen sekä hovin ilta-konserttien ohjaaminen ja niissä toisinaan soittaminen. Quantz antoi kuninkaalle myös huilutunteja päivittäin. (Galway 1982, 25-27.)

Quantz oli perfektionisti, joka halusi huilunsa täydelliseen vireeseen ja sointiin. Hän muokkasi huilunsa sormireikiä ja puhallusaukkoa (Galway 1982, 25), kehitti niin kutsutun virityspäärynän ja lisäsi yhden läpän huilunsa jalkaosaan (Quantz 1966, 31-34). Galwayn ja Solumin mukaan Quantz jopa keksi kierteellisen päätykorkin (Galway 1982, 25) (Solum 1992, 47), mutta kirjassaan *On Playing the Flute* Quantz ainoastaan mainitsee kierteellisen päätykorkin välttämättömyydestä. Hän ei väitä sitä omaksi keksinnökseen. (Quantz 1966, 32.) Vaikka osa Quantzin keksinnöistä olikin merkittäviä myös tämän päivän huilun osalta, eivät silti kaikki hänen keksintönsä saavuttaneet suosiota.

Ensimmäinen parannus vireeseen oli niin kutsuttu virityspäärynä, jolla pystyttiin muuttamaan virettä jopa neljäsosasävelaskeleen verran. Quantz kehitti virityspäärynän register-osan tilalle, sillä hän ei pitänyt huilun jalkaosaan keksitystä lisälaitteesta lainkaan. Quantz väitti register-osan jopa huonontavan huilun virettä entisestään. Viritys-

päärynä sen sijaan sijaitsi suukappaleen ja corps de réchange –osan välissä, ja se oli nimensä mukaisesti hieman päärynän mallinen lisäkappale. Virettä muutettiin pidentämällä tai lyhentämällä päärynää. (Quantz 1966, 34.) Tämä ei kuitenkaan ratkaissut kaikkia vireongelmia, sillä kun päärynä oli pisimmässä muodossaan, madaltuivat toinen ja kolmas oktaavi ensimmäistä oktaavia reilusti enemmän. Tässä tilanteessa olisi pitänyt huilun muitakin osia säätää samassa suhteessa, mutta Quantz päätti luottaa soittajan kykyihin korjata virheen ansatsillaan ja sormien hallinnallaan. (Galway 1982, 28.)



Kuvio 9. Virityspäärynä kiinni, aukivedettynä, ja kokonaan irrotettuna.

Virityspäärynä ja corps de réchange -osa vaikuttivat yhdessä suuresti suukappaleen päässä olevan korkin paikkaan. Mitä pidemmällä huilulla soittaja soitti, sitä lähempänä korkin piti olla suuaukkoon nähden, ja mitä lyhyempi huilu oli, sitä kauempana piti korkin olla suukappaleesta. Olikin varsin ymmärrettävää, ettei korkkia voitu enää siirrellä työkaluja apuna käyttäen, vaan oli keksittävä helpompi keino. Quantz mainitsee kirjassaan *On Playing the Flute* ensimmäisenä ruuvikierteellisen päätykorkin, jota pystyttiin nykyajan tyyliin joko kiertämään auki tai kiinni ja jopa painamaan. Nyt siis myös erittäin pienet muutokset korkin sijaintiin olivat mahdollisia. (Quantz 1966, 34.) Suurimmassa osassa barokkihuiluja tätä keksintöä ei kuitenkaan vielä käytetty, vaikka se helpotti huomattavasti virityspäärynän luomaa vireongelmaa toisessa ja kolmannessa oktaavissa (Solum 1992, 47).

Ei siis tiedetä varmasti, oliko korkki Quantzin kehittämä, vai oliko hän vain ensimmäinen tunnetumpi huilisti, joka tällaista keksintö huilussaan käytti. Kirjassaan hän joka tapauksessa kehottaa huilisteja lisäämään huilunsa korkkiin ruuvin, joka mahdollistaisi virityspäärynän käytön, muttei kuitenkaan suoraan mainitse keksintöä omakseen (Quantz 1966, 32).



Kuvio 10. Korkki

Virityspäärynän jälkeen Quantz kiinnitti huomionsa puhallusaukon ja sormireikien muotoon ja kokoon. Hän halusi sormireikien olevan tarkasti oikean kokoisia ja muotoisia oikean vireen saamiseksi, ja hän kannusti huilunrakentajia muokkaamaan huiluihin Hotteterren keksimän elliptisen puhallusaukon. (Galway 1982, 28-29).

Yksi merkittävimmistä Quantzin parannuksista huiluun tuli vuonna 1726. Se oli toinen läppä huilun jalkaosaan, niin kutsuttu es-läppä, jonka oli tarkoitus tehdä ero dis- ja es-sävelten välille. (Quantz 1966, 31 ja 46.) Enharmonisesti samat sävelet soitettiin yleensä erivireisinä eri sävellajeissa, jolloin ansatsia jouduttiin muuttamaan tai sormilla jouduttiin peittämään sormireikiä osittain. Es-läppä toi apua tähän ongelmaan, mutta auttoikin myös kaikkia ylennettyjä nuotteja ensimmäisessä oktaavissa parempaan vireeseen ja jopa gis-säveltä toisessa oktaavissa. Es-läppä ei kuitenkaan saavuttanut suosiota, ja niinpä Quantzkin sen hylkäsi muutamaa vuosikymmentä myöhemmin, pohtien samalla kirjassaan syitä tähän keksintönsä epäsuosioon. (Quantz 1966, 46-47; Galway 1982, 29.)



Kuvio 11. Quantzin es-läppä. Pidempi läppä on dis-läppä, lyhyempi es-läppä.

2.4 Klassismi

Klassismin aikakaudella musiikki alkoi kehittyä uuteen suuntaan. Barokin ajan tiheästä kontrapunktista luovuttiin, ja alettiin ihailia kevyempää sointia. Sävellysten kevetessä piti orkesterin, ja sitä myötä myös soittimien muuttua mukana. Tummaääninen barokki-huilu sai väistyä uuden korkeampivireisen ja kirkasäänisen huilun tieltä. Huilusta piti saada myös näppärämpi soitin nopeampien juoksutusten ja trillien myötä, joten ristosormituksista oli nyt päästävä lopullisesti eroon. (Solum 1992, 50.)

2.4.1 Uudet läpät

Noin 1760-luvulla huilunrakentajat rupesivat kehittämään huilua, jolla pystyisi soittamaan koko kromaattisen asteikon ilman hankalia ristosormituksia. Ristosormitusten käyttö oli hidasta ja niillä tuotetut äänet olivat useimmiten melko huonolaatuisia; ne olivat heikkosointisia sekä usein ylävireisiä, ja jos virettä yritti korjata, meni sointi yhä vain heikommaksi ja sumeammaksi. Ratkaisu tähän ongelmaan olivat uudet läpät: f-, gis- ja b-läppä. (Solum 1992, 57.)



Kuvio 12. Uudet läpät: gis, b ja f sekä Tromlitzin c ja cis.

Gis- ja b-läppä suunniteltiin vapaille sormille soitettaviksi. Reikä gis-läppää varten porattiin kolmannen ja neljännen reiän välille ylempään vartalo-osaan, jolloin läppää pystyi liikuttamaan vasemman käden pikkusormella. B-läppää varten taas porattiin reikä huilun alapuolelle toisen ja kolmannen reiän välille, jolloin läppää pystyttiin liikuttamaan peukalolla. F-läppä sijoitettiin huilun alempaan vartalo-osaan viidennen ja kuudennen reiän välille, mutta sen käyttöön ei ollut enää vapaata sormea jäljellä. Toffin mukaan läppää painettiin oikean käden kolmannella sormella eli keskisormella (Toff 1985, 46),

Solumin mukaan nimettömällä (Solum 1992, 57). Eroavaisuus saattaa johtua eri soittotyyleistä tai yksinkertaisesti kirjoitusvirheestä. Nämä kaikki läpät olivat *avattavia* läppiä, eli läpän vartta painamalla läppä avautui. Lepotilassa ollessaan läppä oli kiinni. (Toff 1985, 46.) (Solum 1992, 57 – 60.)

Läppien keksijästä ei ole tarkkaa tietoa, mutta niiden arvellaan saaneen alkunsa Englannissa. Lontoossa asusti 1760-luvun tienoilla monia huilunrakentajia, jotka alkoivat lisätä huiluihinsa näitä kolmea läppää. Heitä olivat muun muassa Pietro Florio, Caleb Gedney ja Richard Potter. Useiden lähteiden mukaan todennäköisimpänä läppien keksijänä pidetään kuitenkin saksalaista huilunrakentajaa nimeltä Johann Georg Tromlitz, joka kehitti huiluun myöhemmin vielä ainakin yhden läpän lisää. Toinen mahdollinen läppien kehittäjä on Lontoossa elänyt soitinrakentaja nimeltä Henry Kusder. (Solum 1992, 60.)

Uudet läpät eivät kuitenkaan voittaneet muusikoiden suosiota heti ilmestyttyään. Huilistit olivat aluksi hyvinkin skeptisiä läppien suhteen, vaikka ne oli suunniteltu helpottamaan soittamista sekä parantamaan äänenlaatua ja intonaatiota. Monet ajattelivatkin neliläppäisen huilun olevan pelkkä julkisuustemppu ja osoitus soittajan tekniikan puutteesta. Epäilyksiin läppien toimivuudesta oli kyllä aihettakin. Läpät nimittäin eivät toimineet täysin moitteettomasti; jouset, jotka ponnauttivat läpät takaisin kiinni, saattoivat olla hitaita ja läpät eivät suljettuina olleet täysin ilmatiiviitä. Ne siis niin sanotusti vuotivat, mikä ei ainakaan parantanut äänenlaatua, muttei välttämättä huonontanutkaan entisiin sormireikiin verrattuna. Aluksi soittajat käyttivätkin läppiä vain trillien ja vaikeiden ornamenttikuvioden soittamiseen, sillä he eivät halunneet vielä täysin luopua ristisormituksista. Vuoteen 1790 mennessä neliläppäinen huilu oli kuitenkin päässyt jo jonkinlaiseen suosioon ja vakiinnuttanut asemansa yleisimpänä huiluna maailmalla. (Toff 1985, 46-47; Galway 1982, 31.)

2.4.2 Georg Tromlitzin kolme parannusta

Soitinrakentajien hioessa läppien toimintaa Tromlitz kehitti gis-läpälle uuden paikan. Gis-läppä oli vaikea sijoittaa juuri oikeaan paikkaan huilun runkoon, sillä sen olisi pitänyt olla ylemmän ja alemman vartalo-osan liitoskohdassa. Alun perin se sijoitettiin ylempään vartalo-osaan, jolloin läpälle poratun reiän piti olla hyvin pieni ja läpän varren hyvin lyhyt. Lyhyttä vartta oli kuitenkin hyvin hankala käyttää, joten Tromlitz sijoittikin

gis-läpän huilun alempaan vartalo-osaan samalla myös muuttaen keskikappaleiden liitoskohtaa hieman lähemmäksi suukappaletta (kuva 12). Tämä uudistus oli varsin tervetullut myös corps de réchange –osaa käyttäville huilisteille, sillä nyt jokaisessa ylemmässä vaihto-osassa ei tarvinnut olla omaa gis-läppää. (Solum 1992, 52-53)

Toinen Tromlitzin kehitys läppiin oli niin kutsuttu *pitkä f-läppä*. Ongelmana oli ylityöllistetty oikean käden nimetön, jonka piti f-läpän lisäksi hoitaa myös kuudetta sormireikää. Tämä kävi mahdottomaksi, jos esimerkiksi piti soittaa näiden kahden tuottamia ääniä peräkkäin, sillä läpältä avonaiselle reiälle liukuminen ja päinvastoin oli vallan tukala tehtävä. 1786 Tromlitz kehittikin tätä varten vaihtoehtoisen f-läpän. Hänen porasi f-läpälle toisenkin reiän, johon tuli päälle toinen f-läppä, jota sitten vasemman käden pikkusormella pystyttiin kontrolloimaan. 14 vuotta myöhemmin Tromlitz kuitenkin pääsi eroon kaksoisreiästä muokaten toisen f-läpän varren yltämään suoraan varsinaiseen f-läppään. Yllättävää kyllä tämä parannus ei saanutkaan kannatusta, vaan monissa huiluissa pitäydyttiin kaksoisläppien kannalla. (Solum 1992, 62-63.)



Kuvio 13. Lyhyt ja pitkä f-läppä. Puksipuusta tehdyssä vaaleassa huilussa on yksi reikä f-sävelle, tummassa eebenpuusta tehdyssä huilussa kaksi reikää. Ylempänä kuva ylhäältä päin katsottuna, alempana yleisöstä katsottuna. Kuvassa näkyy myös gis-läpän uusi paikka pitkän f-läpän vieressä.

Kolmanneksi Tromlitzin keksinnöksi väitetään c-läppää. Huilulla pystyi nyt soittamaan koko kromaattisen asteikon ilman ristosormituksia c-säveltä lukuun ottamatta. C-läpän keksiminen oli siis väistämättä edessä, ja vuonna 1774 huilun jalkaosaa pidennettiinkin muutamalla sentillä kyseistä läppää varten. Jalkaosaan lisättiin c-läpän lisäksi myös cis-

lappä, joihin molempiin tehtiin pitkät vipuvarret (kuva 11). Näitä avonaisia läppiä pysytettiin sulkemaan oikeaa nimetöntä käyttäen. Vuonna 1782 myös kaksi- ja kolmiviivaiseen c-sävelen soittamiseen kehitettiin uusi suljettu lappä ja pitkä vipuvarsi, jota pysytettiin painamaan oikean käden etusormella. (Solum 1992, 63.)

Erityisesti matalien c- ja cis-sävelten vastaanotto ei ollut suotuisa. Monet väittivät niiden olevan epätyypillisiä säveliä huilulle, sillä kukaan tunnettu huilisti ei niitä liiemmin käyttänyt. Kaksiviivaisen c-sävelen läppää oli taas hankala käyttää, sillä oikean käden etusormen piti c-läpän lisäksi hoitaa myös neljättä sormireikää. Korkeaa c-läppää käytettiin lähinnä trilleihin. (Solum 1992, 63.)

2.4.3 Lappämaniaa

Klassismi oli ollut läppien keksimisen varsinaista kulta-aikaa. Vaikka monet soittivat yksiläppäisellä huilulla vielä pitkään läppien tulon jälkeen, olivat nämä soittajan apurit silti tulleet jäädäkseen. Läppiä innostuttiin kehittämään yhteen huiluun jopa 17 kappaletta, mutta kuuden ja kahdeksan läpän huilut pysyivät suosituimpina. Ongelmia läpistä kuitenkin aiheutui. Niiden alkuperäinen tarkoitus oli helpottaa ja nopeuttaa soittoa ja parantaa intonaatiota, mutta päämäärästä jäätiin kuitenkin melko kauas. Idea läpistä oli hyvä, muttei kuitenkaan aivan loppuun asti ajateltu. Uudeksi ongelmaksi nousikin soittajan sormien riittämättömyys, sillä yhdellä sormella oli parhaimmillaan kolme eri läppää ja sormireikää hoidettavanaan. Näin ollen nopeat juoksutukset ja kuvioinnit saivat vielä jäädä tulevaisuuteen. (Toff 1985, 47.)

2.5 Romantiikka

Mentäessä kohti romantiikan aikaa alkoi ihmisten musikaalinen mieltymys ottaa jälleen uutta suuntaa. Ruvettiin ihannoimaan suurempaa ja loistokkaampaa sointia orkestereiden ja konserttisalien paisuessa, minkä johdosta puinen huilu jäi auttamattomasti jalokoihin. Huilun sormireikiä ja puhallusaukkoa ruvettiin suurentamaan sekä suukappaleen sisäpintaa vuoraamaan metallilla isomman soinnin aikaansaamiseksi. Oltiin väijäämättömästi menossa kohti romanttista kautta ja Theobald Böhmin metallihuilua. (Toff 1985, 49.)

2.5.1 Theobald Böhm



Kuvio 14. Theobald Böhm

Theobald Böhm (1794–1881) oli saksalainen huilisti ja kultaseppä. Hänen isällään oli kultasepänverstaas, ja poika oli seurannut ammatinvalinnassaan isänsä jalanjälkiä. Böhm oli lapsena aloittanut huilunsoitonopinnot ja menestyikin jo huomattavan nuorena taitavana orkesterimuusikkona ja solistina. Hän oli myös rakennellut huiluja isänsä verstaalla ja avasikin oman huiluverstaansa vuonna 1828. (Galway 1982, 41.)

Vuonna 1831 Böhm oli kiertueella Euroopassa. Englannissa oleillessaan hän sattui kuulemaan paikallisen huiluvirtuoosin Charles Nicholsonin soittoa. Nicholson oli tunnettu suuresta ja voimakkaasta äänestä, jonka hän erikoisvalmisteisella huilullaan pystyi tuottamaan. Nicholsonin huilun sormireiät ja puhallusaukko olivat suurennettuja ja suukappale vuorattu metallilla. Nicholsonin soitto teki Böhmiin niin suuren vaikutuksen, että kotiin palatessaan Böhm päätti rakentaa huilun, jolla tuon loistokkaan soinnin saisi aikaan. (Toff 1985, 50.)

Böhmin vuoden 1831 malliin tuli barokkihuihuun verrattuna vasta vähän muutoksia, mutta kuitenkin merkittäviä sellaisia. Aluksi Böhm lähti parantelemaan huilun akustisia ominaisuuksia, sillä hänelle oli selvinnyt, että nykyisen huilun sormireikien paikat olivat matemaattisesti väärissä kohdissa. Reiät oli porattu sormille mukaviin ja helposti yletettäviin paikkoihin, eikä niihin, missä niiden akustisesti olisi kuulunut sijaita. Ensimmäiseksi Böhm siirsi ylemmän vartalo-osan a-sävelen sormireikää hieman alemmas sekä alemman vartalo-osan kaikkia reikiä lähemmäksi jalka-osaa. Kun akustisesti oikeat

paikat oli löydetty, Böhm keskittyi läppien paranteluun. Englantilaiselta pastorilta ja hui-luharrastajalta Frederick Nolanilta Böhm lainasi idean niin kutsutuista *rengasläpistä*. Osa läpistä oli nyt avonaisia rengasläppiä, joilla pystyttiin kontrolloimaan kahta samalla vivulla yhdistettyä läppää yhtä aikaan. Rengasläppää painaessa myös ylemmänä vie-ressä oleva umpiläppä sulkeutui, mutta umpiläppää painaessa ja renkaan alas men-nessä ei kuitenkaan alempi reikä peittynyt. Näin saatiin molemmat äänet soimaan vain yhtä sormea apuna käyttäen. Tätä tekniikka Böhm käytti alemman vartalo-osan läpis-sä. (Toff 1985, 50-52.)

Vuotta myöhemmin Böhm rupesi jälleen parantelemaan huiluaan. Tällä kertaa hän ha-lusi kaikille rei'ille täsmällisesti oikeat paikat. Matemaattisia laskelmia vaikeutti vielä sekin, että Böhm halusi sormirei'istä mahdollisimman suuret. Suurilla sormirei'illä ää-nestä saataisiin nimittäin suurempi ja voimakkaampi ja ylä-äänten vire ja helpposoittoi-suus paranisivat. (Toff 1985, 52.)

Böhm päätti siirtyä käyttämään pelkästään avonaisia läppiä, sillä ne olivat ilmatiiviimpiä kuin umpinaiset avattavat läpät. Läppiä oli nyt myös ennätykselliset neljatoista kappa-letta. Läppiä olisi tietenkin ollut mahdotonta operoida yhdeksällä sormella, oikean kä-den peukalon vain kannatellessa huilua. Tämän vuoksi Böhm käytti yhä edelleen edel-lisestä mallistaan tuttua Nolanin rengasläppä-ideaa, sekä kehitti itse vieläkin pidemmäl-le yltäviä akseleita, joilla pystyttiin sulkemaan kauempana sijaitsevia läppiä. Tämän ansiosta sormien ei tarvinnut liikkua paikoiltaan sävelten d^1 ja b^3 välillä oikean käden pikkusormea lukuun ottamatta. (Toff 1985, 52-53.)



Kuvio 15. Vuoden 1832 malli

Uudet huilut eivät kuitenkaan menneet kaupaksi. Uusi avonaisempi ääni oli liian erilai-nen entiseen verrattuna, ja koneisto oli täysin erilainen. Suurin osa soittajista ei ostanut uutta huilua, sillä he eivät viitsineet ruveta opettelemaan uusia sormituksia vanhojen tilalle. Apuun tulivatkin huilunsoiton ammattilaiset ja soitinrakentajat. Rakentajat paran-telivat huilun mekaanisia ominaisuuksia, ja soittajat esittelivät soittimia keikoillaan ja kiertueillaan. Vähitellen Böhmin huilu alkoikin saada mainetta, ja se esiteltiin virallisesti Pariisin Konservatoriolle vuonna 1838. (Toff 1985, 53-54.)

Böhm kuitenkin jatkoi vielä huilunsa parannuksia. Opiskeltuaan Münchenissä kaksi vuotta klassista akustiikkaa Böhm päätti luopua huilun vanhasta kartiomaisesta muodosta. Vuonna 1847 hän muutti huilunsa rungon lieriömäiseen muotoon, sillä se antoi huilun äänelle paremman soinnin. Huilu kapeni kohti päätykorkkia, halkaisijan kavetessa 19 millimetristä 17 millimetriin. Böhm muutti myös ääniaukon muotoa soikeasta suorakaiteeseen, jonka kulmat oli pyöristetty. (Toff 1985, 54-55)

Akustisesti onnistuneet sormireiät olivat aiheuttaneet uuden ongelman: reiät olivat kasvaneet niin isoiksi, etteivät sormet enää pystyneet peittämään niitä täysin. Näin ollen Böhm päätti luopua rengasläpistä ja avonaisista rei'istä kokonaan, ja korvasi ne umpinaisilla läpillä. Nämä läpät toimivat nyt itsenäisesti, niillä oli omat neulajouset, jotka avasivat ne jälleen painamisen jälkeen. Osa läpistä pysyi edelleen linkitettyinä yhteen. Tyynyt olivat villasta valmistettuja kiekkoja, joita päällysti ohut kalvo. Ne olivat kiinnitetty läppien alle ruuvilla ja välirenkaalla, joka takasi tyynyn paikallaan pysymisen. (Toff 1985, 55.)



Kuvio 16. Vuoden 1847 malli. Runko on messinkiä ja malliltaan lieriömäinen.

Ehkä suurin muutos huiluun oli vielä tulossa. Vuonna 1847 Böhm rupesi kokeilemaan eri materiaaleja huiluun varten. Hänellä oli yhä mielessään tuo Nicholsonin loistokas sointi, joka oli osittain hopealla vuoratun suukappaleen ansiota. Böhm testasi eri metalleja huilunsa runkoa varten ja totesi hopean ja messingin tuottavan äänellisesti parhaimmat tulokset. Böhm oli myös huomannut, että ohut metalliputki resonoi paksua putkea paremmin, ja niinpä hän alkoikin tuottaa ohuempirunkoisia hopeahuiluja. Metallista valmistetut huilut olivat huomattavasti puuhuiluja kestävämpiä; ne eivät halkeilleet eivätkä olleet niin alttiita lämpötilavaihteluille. Metallihuilut myös soivat tasaisemmin eri sävellajeissa. (Toff 1985, 55.)



Kuvio 17. Vuoden 1877 hopeahuilu.

2.5.2 Muiden rakentajien parannuksia huiluun

Böhmin aikaansaannosten jälkeen muilta soitinrakentajilta tuli parannuksia ainoastaan läppiin. Ranskalaiset ottivat uudelleen käyttöön avoläpät, ja reikiä porattiin a-, g-, fis-, e- ja d-läppiin. Toinen muutos tuli b-läppään. Italialainen huilisti Giulio Briccialdi rakensi vuonna 1851 vaihtoehtoisen läpän b-sävelelle. Böhmin mallissa h-sävelelle oli avonainen läppä ylemmässä vartalo-osassa, ja b-sävel piti tuottaa oikealla kädellä alemmassa vartalo-osassa sijaitsevalla trilliläpällä. Briccialdin tarkoitus oli helpottaa alennusmerkisten sävellajien soittamista, ja niinpä hän rakensi vasemman käden peukalolle uuden läpän. Se oli b-läppä, jonka hän sijoitti h-läpän päälle; näin ollen b-läppää painettaessa se sulkisi myös h-läpän. Böhm oli tätä muutosta vastaan, sillä hänestä oli epäloogista siirtää sormea lähemmäksi suukappaletta soittaessa matalampaa säveltä. Böhm yritti keksiä parempaa korviketta trilliläpälle kuin mitä Briccialdi oli ehdottanut, mutta siitä ei koskaan tullut mitään. Briccialdin b-läppä on sama kuin mitä nykyäänkin huiluissa käytetään. (Toff 1985, 55-56.)

2.5.3 Palkittu, muttei menestynyt, soitin

Näiden parannuksien jälkeen Böhmin huilu rupesi saamaan suosiota Yhdysvaltoja myöten. Huilu voitti Lontoossa vuonna 1851 *Industrial Exhibition of All Nations* –kilpailun, Pariisin maailmannäyttelyn vuonna 1855 sekä samana vuonna Saksassa järjestetyn teollisuuskilpailun. Vaikka Böhmin huilu levisi nopeasti Englannissa, Ranskassa ja Yhdysvalloissa, ei se kotimaassaan Saksassa ja muualla Euroopassa saanut juurikaan arvostusta palkinnoistaan huolimatta. Ihmeteltiin, miten huilua voisi nyt soittaa puupuhallinryhmissä, kun sitä ei enää edes valmistettu puusta. Uudella huilulla soittavia opettajiaakin oli liian vähän, ja ylivoimaisesti suurin hankaluus oli yhä edelleen uusien sormituksien opettelu. (Toff 1985, 56-57.)

3 Soolokonsertti

3.1 Georg Philipp Telemann 1681 – 1767



Kuvio 18. Telemann

Georg Philipp Telemann oli saksalainen barokkisäveltäjä. Hän syntyi Madgeburgissa 1681 kirkolliseen perheeseen, missä vanhemmat eivät hyväksyneet poikansa musiikkiharrastusta. Vanhempien vastusteluista huolimatta nuori Telemann opetteli itsenäisesti monien eri instrumenttien soittoa. Hän myös aloitti sävellystyönsä jo varhain, vain 12-vuotiaana, mikä ärsytti suunnattomasti hänen vanhempiaan. Äitinsä pakottamana Telemann lähtikin opiskelemaan lakia Leipzigin yliopistoon, mutta loppujen lopuksi ura musiikkialalla vei voiton. (Baroque Music.)

Telemann toimi suurissa viroissa useissa eri kaupungeissa. Ollessaan Hampurissa oppikoulun kanttorin virassa hänellä oli paljon aikaa sävellystyölleen. (Baroque Music.) Hampurissa hän sävelsikin *"Zwölf Fantasien für Querflöte ohne Bass"* eli kaksitoista fantasiaa soolohuilulle. Niistä ensimmäinen on sävelletty A-duuriin, ja fantasia koostuu kahdesta osasta; *Vivace* eli ripeästi, eloisasti, pirteästi ja *Allegro* eli iloisesti, leikkisästi, menevästi. Tämä fantasia oli konserttini aloitusnumero.

3.1.1 Fantasie A-Dur

Fantasia alkaa neljän tahdin mittaisella virtuoosisella kuudestoistaosakuviolla, joka on jopa hieman kadenssinomainen avaus. Nopea ja räväkkä aloitus pyörii täysin toonikasoinnun ympärillä, ja oikeastaan tämä aloitus on vain koristeltu pitkä perusääni. Siksi sitä yleensä soitetaankin kadenssin tapaan, vapaassa tempossa vapaasti agogiikkaa käyttäen. Avauksen jälkeen viidennessä tahdissa selkeä tempo on jo paljon suuremmassa roolissa, mutta pari tahtia myöhemmin kuudestoista osien alkaessa voi tempolla ja tulkinnalla taas hieman pelata. Varsinainen pääteema on fuuga, joka alkaa tahdista 11. Sitä on edeltänyt selkeä alkuesittelyn lopetus ja neljäsosatauko, jolloin kuulija ymmärtää helposti fuugan alun. Fuugan melodia on rytmiltään hyvin yksinkertainen; yksi tahti neljäsosia ja yksi tahti kahdeksasosia, jonka jälkeen alkaa fuugan väritys. Tässä soittajan on tärkeä tuoda esiin soitollaan fuugan melodia bassoäänten joukosta. Fuuga jatkaa koristeltujen urkupisteiden kautta kohti lopettavaa kadenssia, jonka kuulija ensiksi luulee tulevan jo tahdissa 24. Se kuitenkin osoittautuu harhalopukkeeksi, ja maaliin päästään vasta kolme tahtia myöhemmin.

Kadenssin jälkeen tulee väliosa, jossa soittaja pääsee ilmaisemaan itseään hyvinkin vapaasti nuottiin kirjoitettujen vastakohtien *adagio* – *allegro* ja *forte* – *piano* ansiosta. Taukoja kannattaa korostaa, sillä ne luovat selkeät kehykset väliosassa tapahtuvalle muutokselle. Ennen viimeisen osan alkua väliosa yrittää lähteä vielä etenemään itseänsä sekvenssien avulla, mutta päättyy kuitenkin hiipumaan kohti loppuaan ja antamaan tilaa finaaliosalle.

Viimeinen osa *Allegro* on vahvasti tanssillinen osa yhteen menevien tahtien johdosta. Siinä on reipas eteenpäin vievä poljento ja melodia, joka antaa soittajalle paljon erilaisia ornamentointimahdollisuuksia kertausta ajatellen. Ensimmäiset kertaukset soitetaan yleensä ilman koristeluja, mutta toiseen kertaukseen niitä voi jo lisäillä oman maun mukaan, kuitenkin tyylillä. Soittaja voi vaihtaa kaarituksia, tehdä trillauksia, sivusäveliä ja asteikkoja, melkein mitä vain. Pitää kuitenkin muistaa, että pieni on kaunista, ja joka ääntä ei tarvitse erikseen korostaa. Fantasia loppuu nousevan loppuhuipennuksen jälkeen jämäkästi autenttiseen kadenssiin, jossa toonikasäveltä on vielä mahdollista koristella soittajan niin halutessaan.

3.1.2 Pohdinta

Koin itse Telemannin fantasian hyvin kerronnalliseksi kappaleeksi. Sehän on nimensä mukaisesti fantasia, mielikuvituksen tuotetta. Kappale on hyvin vapaa jättäen soittajalle paljon tilaa omalle tulkinnalleen. Perusasiat, kuten tempojen selkeys ja fuugan melodian esilletuominen tietyissä kohdissa, ovat tärkeitä. Kun nämä asiat ovat kunnossa, voi soittaja kertoa oman fantasiansa kappaleen välityksellä. Se, kuinka paljon soittaja haluaa jäljitellä 1730-luvun soittotyyliä esimerkiksi vibraaton, dynamiikan tai tempon avulla on soittajasta itsestään kiinni. Itse pyrin soittaessani ottamaan huomioon, mitä oli tuohon aikaan mahdollista soittaa kuusireikäisellä puuhuilulla, enkä siis lähtenyt yltiöpäiseen matalle menevien crescendojen ja päätä huimaavien tempojen kanssa pelaamaan. Tavoitteenani oli soittaa kappale perinteitä kunnioittaen, hieman kuitenkin modernin metallihuilun helpotuksista nauttien.

3.2 Carl Philipp Emanuel Bach 1714 – 1788



Kuvio 19. Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach oli Johann Sebastian Bachin toinen poika, ja varmasti myös tunnetuin. Hän syntyi Saksassa Weimarissa vuonna 1714, ja aloitti musiikkiopintonsa jo hyvin nuorena muiden veljiensä tavoin. 15-vuotiaana perheen asuessa Leipzigissa Emanuel oli jo niin kehittynyt viulisti ja cembalisti, että hän pystyi avustamaan isäänsä kirkon kanttorin virassa. Emanuel myös sävelsi jo omia teoksiaan, vaikka lähtikin kummisetänsä Georg Philipp Telemannin tavoin opiskelemaan lakia yliopistoon. Lakimiestä hänestä ei kuitenkaan tullut, vaan musiikki vei voiton. (Music Academy Online.)

Vuonna 1740 Emanuel sai arvostetun paikan cembalistina Frederik II Suuren hovista. Aikaa jäi säveltämiselle ja opettamiselle mukavasti, sillä hovissa oli toinenkin cembalisti hallitsijan käytettävissä. Emanuel viihtyi Berliinissä aina vuoteen 1767 asti, ja tuona hovimuusikkoaikanaan hän myös sävelsi a-mollisonaatin soolohuilulle. 1767 Emanuel muutti Hampuriin saatuaan kummisetänsä kuoltua auki jääneen viran kirkon musiikinjohtajana. Siirryttyään Hampuriin Emanuelin työnkuvaan kuului lähinnä kirkollisen musiikin säveltäminen, ja niinpä hänen myöhemmät teoksensa käsittävätkin lähinnä oratorioita, motetteja, kantaatteja ja messuja. (Music Academy Online.)

3.2.1 Sonata in a-moll

Carl Philipp Emanuel Bachin a-mollisonaatti soolohuilulle kuuluu jokaisen huilistin perusrepertuaariin. Emanuel Bach on klassisen aikakauden murroksessa elänyt säveltäjä; hänen teoksensa eivät edusta enää barokkia, muttei vielä oikein Mozartinkaan aikakautta. Se tekeekin sonaatista hyvin mielenkiintoisen soittaa. Kontrapunkti on kappaleessa vielä vahvasti läsnä, mutta esimerkiksi kaaritukset ovat jo hyvinkin klassismista. Sonaatissa on kolme osaa; *Poco Adagio – Allegro – Allegro*. Jokainen osa on kirjoitettu a-molliin. *Poco Adagio* on teoksen tunnetuin osa. Se alkaa kauniin surullisella melodialla, joka koostuu kuin kolmesta erillisestä huokauksesta. Kahdeksan tahdin alkusoiton jälkeen tuntuu kuin kappale vasta varsinaisesti alkaisi, sillä silloin teos rupeaa liikkumaan ja virtaamaan. Soittaja saa liikkua laajassa rekisterissä kolmisointulegatojen veneessä kerralla kahteen oktaaviin. Melodiaa kuullaan eri sävellajeissa osan kehittyessä kohti tummempaa sävyä, kunnes lopulta palataan pääsävellajiin, ja alun teema kerrataan varioiden.

Toinen osa *Allegro* on nimensä mukaisesti leikkisä. Teoksessa kahdeksasosan ja kahden kuudestoista osan muodostama toistuva rytmi saa kappaleen ilmeestä leikkisän heti alkusävelistä lähtien mollisävellajista huolimatta. Pian jo kuitenkin päästään duurin pariin, missä sävelten näppärä kuvio voi alkaa. Ensimmäisen kertauksen jälkeen alun melodia kuullaan vielä rinnakkaisessa duurissa, jonka jälkeen siirrytään takaisin a-molliin. Melodia päättää leikkisällä rytmillään toisen osan vahvasti a-mollikadenssiin.

Viimeinen osa, joka myös on tempomerkinnältään *Allegro*, on sonaatin nopein osa. Osan 3/8 –poljento saa tahdin pulssin menemään yhteen, ja luo näin ollen illuusion

hyvinkin nopeasta temposta. Todellisuudessa viimeinen osa ei ole edellistään nopeampi, säveltäjä on nimittäin kirjoittanut osaan paljon urkupisteitä kuudestoistaosiksi. Ne vievät kappaletta kevyesti mutta varmasti eteenpäin. Kuten ensimmäisessä osassa, saa soittaja myös viimeisessä osassa venyttää legatojaan äärimmilleen sointujen lipuessa ylös ja alas kolmea oktaavia. Toisen osan tavoin käy myös kolmas osa C-duurin kautta, ennen kuin päättää koko sonaatin urkupistemäisen kuudestoistaosakuvion saattelemana toonikasoinnulle.

3.2.2 Pohdinta

Teos on kokonaisuudessaan pitkä ja haastava. Se kysyy kuntoa taitavaltakin soittajalta, taukoja kun ei juuri ole. Toisen ja kolmannen osan kertaukset jätetäänkin usein pois, osat kun muuten kerrattaisiin kokonaan. Tähän ratkaisuun päädyin myös omassa konsertissani, sekä oman jaksavuuteni että rajoitetun konserttiajan takia.

Kappale vaati suurta elastisuutta äänellisesti sekä hyvää sormilegatoa pitkissä murtosoinnuissa. Myös sorminäppäryyttä pääsee esittelemään nopeissa osissa, mikä helposti johtaa tulkinnan unohtamiseen. Musiikki ei ole tietokonemaista tikitystä nopeissa osissa, vaan soittajan on tehtävä soitostaan musiikkia tempoa, dynamiikkaa ja sävyjä vaihdellen. Tähän pyrin myös omassa soitossani; kun kuviot ovat metronomin-tarkasti hallussa, voi varsinaiseen musiikin tekemiseen keskittyä.

3.3 Claude Debussy



Kuvio 20. Debussy

Ranskalainen säveltäjä Claude Debussy syntyi vuonna 1862. Debussy oli jo pienestä pitäen kiinnostunut taiteen eri aloista, ja 11-vuotiaana hän aloittikin pianonsoitonopinnot Pariisin konservatoriossa. Pian hän kuitenkin vaihtoi pianon säveltämiseen, haluten luoda jotain uutta ja rajoja rikkovaa. Debussy ihaili aikansa venäläisiä säveltäjiä kuten Mussorgskyä ja Rimski-Korsakovia sekä saksalaista oopperajätti Wagneria. Vuonna 1889 Pariisin maailmannäyttelyssä Debussy kohtasi Indonesiasta tulleen orkesterin, joka soitti Jaavalaista gamelan-musiikkia. Debussy vaikutui kovasti erikoisista as-teikoista ja harmonioista, ja otti paljon vaikutteita gamelanista omiin sävellyksiinsä. (Hecht 2008.)

Debussy pysyi melko tuntemattomana säveltäjän aina 1890-luvulle saakka, kunnes hänen orkesteriteoksensa *Prélude à l'après-midi d'un faune* eli *Faunin iltapäivä* valmistui vuonna 1894. Debussy käytti huomattavasti pienempää orkesteria kuin oli tapana, ilmeisesti vastareaktionä Wagnerin järkälemäisiä teoksia kohtaan. *Faunin iltapäivästä* pystyy helposti havaitsemaan aasialaiset vaikutteet ja impressionistisen harmonian käytön. Teoksesta tuli valtavan suosittu ja tunnettu ympäri maailmaa, ja sitä pidetään yhtenä impressionismin aikakauden merkittävimmistä teoksista. (Hecht 2008.) Debussy ei tosin itse pitänyt itseään impressionistisena säveltäjänä, sillä hän ei juuri arvostanut muiden aikalaistensa töitä (Schwartz).

3.3.1 Syrinx

Syrinx on Debussyn myöhäistä tuotantoa. Se on valmistunut vuonna 1913, viisi vuotta ennen säveltäjän kuolemaa. Teos sävellettiin osaksi taustamusiikkia näytelmäkirjailija Gabriel Moureyn näytelmään *Psyché*, mutta yhteistyö kariutui *Syrinxin* jäädessä ainoaksi sävellykseksi näytelmään. Debussy sävelsi kappaleen ilman tahtiviivoja ja hengityksimerkkejä, jotta soittajat ymmärtäisivät soittaa teoksen rytmit vapaasti ja vahvasti tulkiten. Ranskalainen huilisti Marcel Moyse lisäsi tahtiviivat ja hengityksimerkit myöhemmin nuottiin. (Curinga.)

Teoksen nimi *Syrinx* tulee Kreikkalaisesta mytologiasta. Syrinx oli nymfi, johon jumala Pan oli suuresti rakastunut. Syrinxin paetessa Pania nymfi pyysi apua sisaruksiltaan jokinymfeiltä. Nymfit muuttivat Syrinxin ontoksi ruo'oksi, ja kun Pan viimein saapui joelle, ei hän löytänytkaan enää rakastettuaan. Suruissaan Pan poimi joesta muutamia ruokoja, satoi ne yhteen riviin, ja kehitti näin panhuilun. Pan alkoi soittaa surullista me-

lodiaa huilullaan rakkaansa katoamisen lannistamana, tietämättä Syrixin olleen yksi leikkaamistaan ruo'oista.

3.3.2 Pohdinta

Kappale ei teknisesti ole nuorelle soittajallekaan vaikea, mutta se vaatii sitäkin enemmän suurta tulkintakykyä. *Syrinx* on yksi maailman tunnetuimpia huilusooloja, joten pelkkä sormi- ja puhallustekniikka eivät enää riitä. James Galway kirjoittaa kirjassaan *The Flute* samaisesta aiheesta. Hän tosin uskoo, että nykytempo, jossa kappaletta soitetaan, on paljon hitaampi kuin mitä se alun perin oli. Syyksi hän ehdottaa liian nuorten huilistien tarttumista kappaleeseen; juoksutukset ovat olleet liian vaikeita, joten tempoa on pitänyt tuoda sen takia alas. (Galway 1982, 166 – 167.) Galwayn oma tulkinta onkin huomattavasti nopeampi kuin muiden aikamme suurten huilistien. Itsekin pidän enemmän rauhallisesta tulkinnasta, jossa sekä soittaja että kuuliija saavat nauttia joka nuotista ja henkäyksestä. Silti olen samaa mieltä Galwayn kanssa siitä asiasta, että liian nuorten soittajien ei kappaleeseen kannata tarttua. Iän tuoma kypsyyys tuo teokseen enemmän tunnetta ja syvyyttä, kuin se etydiharjoituksena nuorille toisi. Tämä kappale on kuitenkin niin merkittävä teos, että sen jokainen pidempään soittanut huilisti tulee joskus elämänsä aikana soittamaan. Sitä ei siis kannata käyttää puutteellisen tekniikan parantamiseen, vaan laajan tulkinnan luomiseen tekniikan ollessa jo hallussa.

3.4 Paul Hindemith 1895 – 1963



Kuvio 21. Hindemith

Saksalaissyntyinen ja myöhemmin amerikkalaistunut säveltäjä Paul Hindemith oli jo nuorena hyvin lahjakas muusikonalku. Hän aloitti musiikkiopintonsa 12-vuotiaana Hochin konservatoriossa Frankfurtissa viulu pääaineenaan. Hän menestyi loistavasti pitäen omia konserttejaan ja antaen yksityistunteja. Pikkuhiljaa hän otti viulun rinnalle myös sävellystunteja, ja opintojensa loppuvaiheessa hän keskittyikin täysin säveltämiseen, missä hän myös loisti lahjakkuudellaan. (Fondation Hindemith, 2013.)

Ensimmäisen maailmansodan, jossa Hindemith oli ollut mukana rintamalla, jälkeen 1918 Hindemith jatkoi esiintymistä ja säveltämistä. Pian hän saikin läpimurtonsa, ja häntä pidettiin yhdestä Saksan avantgardistisen musiikin keulahahmoista. 1920-luvulla Hindemith oli suuressa arvossa sekä säveltäjänlahjojensa että tulkitsijantaitojensa puolesta. 1927 hänelle tarjottiin sävellyksen professorin virkaa Berliinin musiikkiakatemiasta, jonka Hindemith otti ilomielin vastaan. Hän nautti suuresti päästessään mahtavan kulttuurikaupungin musiikkielämäänsä mukaan. (Fondation Hindemith, 2013.)

Toisen maailmansodan puhjettua vuonna 1939 Hindemith muutti Yhdysvaltoihin opettamaan. Hän sai yhdysvaltainkansalaisuuden 1946, ja viipyi Amerikassa aina vuoteen 1953 asti. Saksassa oli jälleen sodan jälkeen innostuttu Hindemithin ainutlaatuisesta musiikista, ja tämän innoittamana Hindemith muuttikin takaisin Eurooppaan. Saksan sijasta hän kotiutuikin Sveitsiin, jossa hän asui kuolemaansa saakka. (Fondation Hindemith, 2013.)

3.4.1 Acht Stücke

Acht Stücke on Hindemithin vuonna 1927 säveltämä kahdeksanosainen teos soolohuilulle. Sävellys koostuu kahdeksasta pienestä kappaleesta, jotka kestävät puolesta minuutista puoleentoista minuuttiin. Teos on sävelletty tekijänsä ominaiseen tyyliin hyvin edelle omaa aikaansa; tahtiviivoja on mielivaltaisesti, joskus ne ilmaisevat fraasin loppua, joskus hengityspaikkaa, ja tempot ja dynamiikkamerkinnot ovat uskaliaita ja erittäin vaihtelevia. Nämä antavatkin mitä parhaimmat tulkintamahdollisuudet soittajalle. Tärkein ohje, mitä soittajan on huomioitava, ovat osien nimet eli tempomerkinnot.

Ensimmäisen osan nimi *Gemächlich, leicht bewegt* eli rauhallisesti, hieman liikuttuneesti tuntuu aluksi olevan hieman ristiriidassa metronomimerkintänsä kanssa. Paljon trioleita sisältävä avauskappale on suhteellisen nopea neljäsosan ollessa 138 iskua minuutissa. Kappaletta soitettaessa ohjeiden idea kuitenkin avautuu; vaikka soitetaan-

kin menevästi, on tunnelman oltava rauhaista. Hindemith onkin onnistunut taitavasti nämä kaksi asiaa säveltämään yhteen. Kappaleesta huokuu liikuttuneisuus ja teos ikään kuin huokailee pitkällä äänillä purkaen huokauksen nopeille trioleille. Osa on ohi jo ennen kuin huomaakaan, mutta se kai on avausnumeron tarkoituskin. Kuulijan mielenkiinto on ainakin herätetty.

Toinen osa *Scherzando* eli leikittelevästi, vitsailevasti on jo täysin erilainen ensimmäiseen osaan verrattuna. Se heittelee nopeita kommentteja fermaattien välillä kuin pikkulintu. Osa on hauska ja hyvin leikkisä ja se etenee melkoisella vauhdilla. Juuri kun se on päässyt kunnolla menemisen makuun, se jo yllättäen palaakin takaisin alkuperäiseen kommenttiinsa.

Kolmas osa alkaa hyvin sujuvasti toisen osan lopun hämmennyksen jälkeen; se selvästi jatkaa toisen osan hämmentyneestä päätöstunnelmasta. *Sehr langsam, frei im Zeitmaß* tarkoittaa hyvin hitaasti, aika-arvojen sisällä vapaasti. Jos edellinen osa oli pikkulintu, niin kolmas osa muistuttaa suuresti talviunilta heräävää karhua. Perustempo ja olotila ovat raukeita, muutamien hieman aktiivisempien lurautusten kehystäessä osaa. Kappale kuitenkin päättyy niin kuin alkaakin, pitkään rauhalliseen nuottiin, ikään kuin karhu vain kääntäisi kylkeään ja jatkaisi uniaan.

Rauhallisissa merkeissä alkaa myös neljäs osa. Tempoksi on laitettu jälleen *Gemächlich*, ja teos alkaakin melko välinpitämättömällä melodialla. Rytmii tii-ri tii-ri tekee teemasta hieman kevytkenkäisen, eikä mitenkään vakavasti otettavan. Pieniä väläyksiä tahdonvoimasta kuitenkin kuullaan rytmien muuttuessa ja korkeammalle mentäessä, mutta niistä palataan kuitenkin pian takaisin. Puolivälin jälkeen henki kuitenkin muuttuu pysyvästi, pitäen silti tiukasti kiinni naiivista rytmistään. Neljäs osa päättyy jyrkään pitkään crescendoon ja nousuun aina kolmiviivaiseen b-säveleen asti, joka soiteetaan tietenkin fortetfortissimossa.

3.4.2 Pohdinta

Acht Stücke on jo teknisesti selvästi hankalampi kuin *Syrinx*. Se myös vaatii huomattavasti groteskimpaa soittotyyliä ja tulkintaa. Siinä ehkä tämän teoksen vetovoima piilee. Myös idea kappaleen kokoamisesta kahdeksasta alle minuutin mittaisesta osasta on hauska. Tottumattomampikin kuulija jaksaa kuunnella erilaiset vitsikkäät osat odot-

taen aina seuraavaa. Vaikka nämä ovatkin vain pikkukappaleita, muodostuu niistä suuri kokonaisuus, joka vaatii soittajaltaan jo pidempää huiluharrastusta. Vaikka *Syrinxiä* saattaa joku lapsi erehdyksissään ruveta soittamaankin, niin sama virhettä ei käy *Acht Stückenin* kanssa.

3.5 Jacques Ibert



Kuvio 22. Ibert

Ranskalainen säveltäjä Jacques Ibert syntyi Pariisissa vuonna 1890. Hänen pianistiäitinsä antoi pojalleen jo nuorena viulu- ja pianotunteja, joista piano muodostui Ibertille läheisemmäksi soittimeksi. Hän oli erittäin kiinnostunut säveltämisestä ja improvisoinista pianolla, ei niinkään tekniikka- ja ohjelmistoharjoittelusta. (Véronique Péréal, 2010.)

Ibert lähti opiskelemaan sävellystä Pariisin konservatorioon vuonna 1911. Ibertin isä ei tukenut poikansa musiikkiuraa, joten Ibertin oli hankittava rahoituksensa opiskeluun muualta. Hän toimikin säestäjänä, sävelteli pieniä pianokappaleita, ja soitti mykkäelokuvia esittävässä teattereissa omaa säveltämäänsä musiikkia elokuvan pyöriessä valkokankaalla. Tässä hänen improvisaatiolahjansa pääsivät hyvin esille elokuvan tapahtumien ja tunnelman vaihtuessa välillä vikkelläänkin. (Véronique Péréal, 2010.)

Aikalaisensa Paul Hindemithin tavoin maailman sodat rikkoivat myös Ibertin sävellyserauhaa, tämän joutuessa lääkintäjoukkoihin ensimmäisessä maailman sodassa. Sieltä palattuaan Ibert pääsi apurahan turvin opiskelemaan Roomaan kolmeksi vuodeksi,

jona aikana hän sävelsikin eräitä tunnetuimpia töitään. Ibert jäikin Roomaan pidemmäksi aikaa, ja vuonna 1937 hänet nimitettiin Roomassa sijaitsevan Ranskalaisen akademian johtoon. Hän toimi virassaan aina vuoteen 1960 asti. Ibertillä oli myös virka Pariisin oopperan johdossa vuodesta 1955 aina kuolemaansa vuonna 1962 saakka. (Véronique Péréal, 2010.)

3.5.1 Pièce

Pièce pour Flûte seule on Ibertin Roomassa vuonna 1936 säveltämä kappale soolohuilulle. Teos koostuu introsta, lyyrisestä teemasta, kadenssinomaisesta väliosasta ja lopuksi palaavasta teemasta. Kappale on upea kokonaisuus, ja se vaatii soittajaltaan niin teknillistä kuin tulkinnallistakin taituruutta. Alun intro on vapaa ja rauhallinen, tempomerkintänä *Andante* eli liikkuvasti, keuvasti, mutta ei hätäillen. Jo muutaman tahdin jälkeen tapahtuva nopea virtuoosinen nousu kolmiviivaiseen d-säveleen herättää välittömästi kuulijan huomion. Tämä on kuitenkin vasta alkusoittoa, ja korkealta laskeudutaankin rauhallisesti alas kauniiseen teemaan. Pitkät fraasit ja isot, joustavat intervallihypyt tekevät melodiasta pitkäjännitteisen ja kiehtovan. Se on kuin kuminauha, jota venytetään ja hitaasti palautetaan sen koskaan katkeamatta.

Väliosa onkin jo menevämpi, kuten tempomerkintä *Vivo*, eloisasti, antaa ymmärtää. Se alkaa matalalla fermaattinuotilla, jonka jälkeen lähdetään huimaan nousuun, josta pian kuitenkin palataan. Fermaatti ja nousu kerrataan, tällä kertaa mennään kuitenkin hieman räväkämmin ja hieman korkeammalle, josta palataan takaisin alas tunnelman kuitenkaan hiipumatta. Väliosa muodostuu lähinnä nopeista nousuista ja laskuista, johon on sisällytetty teeman lyyrisiä ja pitkiä fraaseja. Teemaan palataan nousevien pienten terssien nopealla kuviolla, ja teema kuullaan oktaavia korkeammalta kuin alussa. Sitä myös varioidaan hieman, ja lopuksi rauhoitutaan ja tasataan soittajan sykkeitä. Teos päättyy kauniisti pianissimoon pitkälle kolmiviivaiselle des-sävellelle, joka vielä putoaa kaksi oktaavia matalalle fermaatille.

3.5.2 Pohdinta

Teos on hurmaavan kaunis, ja yksi suosituimpia soolohuilukappaleita niin soittajien kuin kuulijoidenkin keskuudessa. Se vaatii soittajaltaan hyvää ilmavirran ja puhallustekniikan hallintaa, sekä joustavaa huuli-, pallea ja tukityöskentelyä. Väliosa on myös sormiteknisesti haastava, joten tämäkin kappale kuuluu jo selvästi pidempään soitta-

neiden repertuaariin. Tärkeintä kappaleessa on rauhallisuus, jota on pidettävä yllä välisosan juoksutuksista huolimatta. Kappale vaatii myös hyvää kuntoa, sillä hengästyttävän välisosan jälkeen korkealta tuleva melodia pitäisi saada soimaan kauniisti ja heleästi, ei puskien ja viimeisiä ilmavarojaan käyttäen. Teoksen suurin haaste onkin pitää kuminauha koko ajan liikkeessä, sitä koskaan täysin rentouttamatta tai äärimmilleen venyttämättä.

3.6 Richard Rodney Bennett



Kuvio 23. Bennett

Englantilainen säveltäjä Richard Rodney Bennett syntyi musikaaliseen perheeseen vuonna 1936. Hän sävelsi jo pienestä pitäen, ja pääsi Lontoon Royal Academy of Music –konservatorioon opiskelemaan apurahalla vuonna 1953. Valmistuttuaan vuonna 1956 hän jatkoi opintojaan Pariisissa vuodet 1957 – 1959 serialistisia teoksia säveltävän Pierre Boulezin johdolla. Bennett omaksui sävellystyylin heti omakseen, ja kehitti siitä itselleen sopivan omaperäisen sävellystavan keskittyen lähinnä melodian ja harmonian mahdollisuuksiin. 1980-luvulla Bennett kuitenkin jätti serialismin tiukat säännöt, ja hänen sävellyksistään tuli vapaampia, vaikka ne pysyivätkin yhä atonaalisina. (James Reel, 2013; Universal Edition, 2010.)

Bennett on säveltänyt lukuisia erilaisia teoksia, muun muassa jousikvartettoja, sinfoni-oita, konserttoja monille eri instrumenteille, kamarimusiikkia ja kolme täyspitkää oopperaa. Hän on myös tullut erittäin tunnetuksi elokuvamusiikin säveltäjänä, ja 1990-luvun

jälkeen jazz-pianistina. Bennett kuoli jouluaattona 2012 kotonaan New York Cityssä. (James Reel, 2013; Universal Edition, 2010.)

3.6.1 Sonatina

Sonatina soolohuilulle on Bennettin varhaisimpia teoksia. Se on sävelletty vuonna 1954, Bennettin ollessa 18-vuotias musiikinopiskelija Lontoossa. Kappaleessa on neljä osaa, joista muodostuu kaksi paria, ikään kuin osat 1a ja 1b, ja osat 2a ja 2b. Konser-tissani soitin vain kaksi ensimmäistä osaa.

Teoksessaan Bennett käyttää atonaalisuutta ja tahtilajeja hyvinkin vapaasti ja vaihtelevasti. Ensimmäinen osa *Poco lento*, vähän hitaammin, alkaa pitkillä intervallivenytyksillä. Kappale ikään kuin etsii suuntaa ja löytääkin sen crescendon ja accelerandon turvin. Alku kerrataan hieman muunneltuna ja nopeammassa tempossa. Intensiteetti kasvaa nopeasti vaihtuvien nyanssien ja accelerandojen avulla, kunnes se lopulta saavuttaa huippunsa fortissimossa kolmiviivaisella f-sävelellä. Sitten kaikki pysähtyy kuin seinään. Kaksi iskua kestäneen tauon jälkeen kuuluu pieni kaksi kahdeksasosaiskua kestävä kysymyksenomainen kommentti pianissimossa. Tulee fermaatti, jonka jälkeen palataan osan lähtötempoon ja koristeltuun teemaan. Ensimmäinen osa päättyy matalaan es-säveleen, josta on tarkoitus siirtyä pehmeästi seuraavaan osaa. Lopussa on vain fermaatti tuplaviivan päällä.

Toinen osa *Allegro con grazia* on kolmiosainen, ja nimensä mukaisesti armollisen nopea, niin että se tuntuu mukavalta soittaa. Staccato kahdeksasosa –teema kuulostaa hieman naiivilta, ja sitä tämä toinen osa onkin. Se on kuin pieni leikki, joka hieman karkaa käsistä lopussa. Nuori säveltäjä on toisessa osassa pitäytynyt vielä kahdeksan tahdin mittaisessa teemassa, joka kerrataan, ja josta jatketaan väliosaan. Väliosassa ”leikki” rupeaa jo hieman hurjistumaan, ja melko yllättäen ollaankin jo suuressa fortessa korkealla kolmiviivaisella es-sävelellä. Hetken pauhattuaan väliosa kuitenkin pääsee takaisin pianoon ja takaisin sopuisaan leikkiin. Alku kerrataan vielä lopuksi, ja teos loppuu e-sävelen hauskaan oktaavihyppyyn pianissimossa.

3.6.2 Pohdinta

Kappale on selvästi nuoren säveltäjän tekemä kevyt ”rallatus”, erityisesti toista osaa tarkastellessa. Ensimmäisessä osassa on kuitenkin laitettu kaikki taidot viivastolle, isot hyppyt ja hurjat nyanssit ovat nimittäin tämän osan selkäranka. Siitä syystä kappale vaatiikin erittäin hyvää tekniikkaa, hyppyt kun saattavat paikoin olla jopa yli kaksi oktaavia. Myös tulkinnalla on tässä osassa merkittävä rooli, sen pitää olla vahvaa ja räiskyvää ja erot nyanssien välillä on oltava huimat. Toinen osa on mukavan kevyt vastapaino ensimmäisen osan hieman vaikealtakin tuntuvalle tunnelmalle, ja se on soittajallekin mukava sormijumppa soittaa. Osa rullaa melko lailla ihan omalla painollaan, eikä ensimmäisen osan stravinskymaista soittotyyliä tarvitse tässä enää esille tuoda. Kokonaisuus on oikein hauska ja toimiva, *Sonatina* toimii hyvin myös näin puoliksi soitettuna.

3.7 Graham Lynch



Kuvio 24. Lynch

1960-luvulla Lontoossa syntynyt säveltäjä Graham Lynch aloitti musiikkiuransa pianonsoitolla. Nuorena hän soitti musiikki laidasta laitaan, klassisesta rockiin. Kiinnostuksiin kuului myös jazz sekä säveltäminen, jota hän lähtikin opiskelemaan Lontoon King's Collegeen ja Royal Academy of Music – konservatorioon. (Lynch, 2013a.)

Lynch on säveltänyt orkesteri- ja sooloteoksia sekä kamarimusiikkia monille eri instrumenteille. Enimmäkseen hän säveltää modernia klassista, mutta Lynch tunnetaan myös tangosävellyksistään. Eturivin muusikot ja orkesterit ovat esittäneet hänen musiikkiaan ympäri maailmaa, ja hänen teoksensa ovat saaneet suosiollisen vastaanoton. Lynchiltä on ilmestynyt myös kolme piano-opusta nimeltään *Sound Sketches 1, 2 ja 3*, jotka ovat tarkoitettu kaikenikäisille pianoharrastelijoille. Opusten kappaleissa harjoitel-

laan eri värimaailmoja ja tunnelmia, joihin tekniset vaikeudet on piilotettu vahvojen melodiodien alle. (Lynch, 2013a; Lynch 2013b.)

3.7.1 Moon Cycle

Moon Cycle on Graham Lynchin vuonna 2002 säveltämä teos soolohuilulle. Teos on saanut nimensä kuunkierron vaiheista maan ympäri. Kappale vaihtelee kahden eri tempomerkin välillä, ja siinä ei ole tahtisoitusta. Tässä teoksessa tahtiviivat toimivat enemmänkin fraasiennäyttäjinä.

Teos muodostuu viidestä yhteensidotusta osasta. Huilua ei missään vaiheessa lasketa alas, korkeintaan vain hengitetään osien välissä. Tempot I ja II vaihtuvat vuorotellen, mutta kuuliija ei huomaa mitään varsinaista temponmuutosta. Tempomerkinnät kuvastavatkin tässä tapauksessa enemmän tunnelman, kuin tempon muuttumista. Kappaaleen yleisvaikutelma on rauhallinen, se sisältää muutamia flasolettejä, ja suuria nyanssivaihteluita. Ennen loppua, jossa palataan takaisin alun tunnelmaan, on komea nousu korkealle kolmiviivaiseen a-säveleen asti. Lopun huippukohtaa onkin valmisteltu jo kolmannesta osasta alkaen, ja Lynch rakentaa sen hienosti pysymään pitkäjännitteisenä ja kutkuttavana aina loppuun asti.

3.7.2 Pohdinta

Moon Cycle on upea teos, jossa yksinäinen huilu pääsee näyttämään koko värikirjoaan niin laajalta alueelta kuin soittajalta löytyy taitoa. Sen tunnelman vaihdot niin hitaalla kuin nopeammallakin aikavälillä ovat lumoavia. Erityistä huomiota kannattaakin kiinnittää nopeasti vaihtuviin nyanssimerkintöihin, jotta ne saa toimimaan parhaalla mahdollisella tavalla. Tämä onkin oiva kappale harjoituttamaan huilistin pianossa ja pianissimossa soittamisen taitoa. Eri sävyjä soittajan kannattaa etsiä eri vokaalien avulla. Pitkää ääntä soittaessa on helppo kokeilla miltä ääni kuulosta suun ollessa eri asennoissa. A-vokaalilla ääni on huomattavan rento, kun taas esimerkiksi e-kirjaimen ääni on jo melko kireä. Eri vokaaleita vaihdellen kappale saa väriä ja syvyyttä, sitä kaikkien kaipaamaa tunnelmaa.

4 Pohdinta

Huilun historia oli minulle entuudestaan ainoastaan pääpiirteiltään tuttu. Tietoni rajoituivat lähinnä siihen, että huilu rakennettiin joskus puusta ja siinä ei ollut juurikaan läppiä. Koin opintojeni loppupuolella tietojeni olevan aivan liian niukat kutsuakseni itseäni huilistiksi valmistumiseni jälkeen, joten päätin historian olevan ainakin osittain sisällytetty opinnäytetyöhöni. Isossa-Britanniassa vietetyn vaihto-oppilasvuoteni aikana pidin konsertin, jossa soitin soolohuilukappaleita. Konserttini ohjelmiston ja soittimeni historian yhdistäminen tuntui luontevalta ajatukselta, olinhan valinnut kappaleeni eri aikakausilta.

Historian tuntemus on auttanut minua huomattavasti myös kappaleissa, joita olen soittanut näiden sooloteosten jälkeen. Ymmärrys, miksi tietyt asiat tehdään tietyllä tavalla, auttaa kappaleita harjoiteltaessa ja soittotapojen ja -tyylien valinnassa. On myös helpompaa perustella valintojaan, kun pohjalla on faktaan perustuvaa tietoa. Huilun historiaan tutustuminen oli melko työlästä suuren lähdemäärän takia, mutta ehdottomasti sen arvoista.

Ristiriitaisimmaksi osuudeksi kirjallisen työni luomisessa koin kappalekohtaiset analyysit ja pohdinnat. Toisaalta oli helpompaa kirjoittaa asioita omasta päästään, kun lähteistä ei tarvinnut murehtia. Toisaalta juuri se oli myös ongelmana. Välillä oli yllättävän vaikea pukea ajatuksiaan sanoiksi, varsinkin kun teki sitä ensimmäistä kertaa elämässään. Yleensä hahmotan harjoittelemiani kappaleen rakenteen mielessäni, samoin kuin tunnelmat ja muut tulkinnalliset seikat. Koskaan aikaisemmin en ollut niitä paperille tai tietokoneelle joutunut kirjoittamaan, enkä siis niihin koskevia sanoja etsimään. Nyt ajatuksieni purkaminen sanoiksi olikin yksi suurimmista haasteistani tätä työtä tehdessäni.

Uskon työstäni olevan hyötyä myös muille musiikin alan opiskelijoille tai ammattilaisille sekä ihan tavallisille musiikin harrastajille. Historiakappale on melko laaja, joten sitä on helppo käyttää lähdemateriaalina hieman pidemmällekin esitelmälle. Isomman tutkielman kohdalla historiaosuus saattaa kuitenkin jäädä liian pintapuoliseksi. Kappaleanalyysistä on sen sijaan helppo lainata näkökantoja niin suppeampiin kuin laajempiinkin tutkielmiin.

Koin jakaneeni lukijan kanssa hyvinkin henkilökohtaisia tuntemuksiani ja mielipiteitäni kappaleista. Jokaisella soittajallahan on niistä aina omanlaisensa tulkinta. Vaikka mieli-

pide-eroja varmasti ilmaantuukin, ei kukaan voi niistä mitään vääräksi väittää. Musiikin kauneushan on juuri se, että tarinoita on yhtä monta kuin on soittajiakin. Se, kuka millaisestakin tarinasta tykkää, on jokaisen henkilökohtainen asia.

Lähteet

8notes.com 2013. Free Theobald Boehm Pictures.

<<http://www.8notes.com/pictures/boehm/>> Luettu 13.11.2013.

Baroque Music 2013. Baroque Composers and Musicians.

<<http://www.baroquemusic.org/bqxtel.html>> Luettu 7.10.2013.

Curinga, Luisa 2013. Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's *Syrinx*. *Analitica*.

<http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm> Luettu 22.10.2013.

Fondation Hindemith 2013. Biography. Hindemith. <<http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/>> Luettu 22.10.2013

Galway, James 1982. Flute. Lontoo: Kahn & Averill.

Graham Lynch 2013a. Biography. Graham Lynch. <<http://grahamlynch.eu/biography/>> Luettu 22.10.2013.

Graham Lynch 2013b. Sound Sketches piano pieces.

<<http://grahamlynch.eu/works/soundsketches/>> Luettu 22.10.2013.

Hecht, Roger 2008. Claude Debussy Biography. Classical Net.

<<http://www.classical.net/music/comp.lst/articles/debussy/bio1.php>> Luettu 10.10.2013.

Kaaro, Jani 2009. Tutkijat löysivät maailman vanhimman soittimen. Helsingin Sanomat.

<<http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Tutkijat+l%C3%B6ysiv%C3%A4t+maailman+vanhimman+soittimen/1135247275993>> Luettu 29.6.2009.

Last.fm 2013a. Carl Philipp Emanuel Bach.

<<http://www.last.fm/music/Carl+Philipp+Emanuel+Bach/+images/365432>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013b. Claude Debussy.

<<http://www.last.fm/music/Claude+Debussy/+images/41161903>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013c. Georg Philipp Telemann.

<<http://www.last.fm/music/Georg+Philipp+Telemann>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013d. Graham Lynch.

<<http://www.last.fm/music/Graham+Lynch/+images/92039509>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013e. Jacques Ibert.

<<http://www.last.fm/music/Jacques+Ibert/+images/85313259>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013f. Johann Joachim Quantz.

<<http://www.last.fm/music/Johann+Joachim+Quantz/+images/48702177>> Luettu 13.11.2013.

Last.fm 2013g. Paul Hindemith.

<<http://www.last.fm/music/Paul+Hindemith/+images/564039>> Luettu 29.10.2013.

Last.fm 2013h. Richard Rodney Bennett.

<<http://www.last.fm/music/Richard+Rodney+Bennett/+images/72128520>> Luettu 29.10.2013.

Music Academy Online 2013. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88).

<<http://musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=80>> Luettu 8.10.2013

Péreal, Véronique 2010. Biography. Jacques Ibert.

<<http://www.jacquesibert.fr/ibert/Biography.html>> Luettu 22.10.2013.

Quantz, Johann Joachim 1966. On Playing the Flute. Lontoo: Faber & Faber Limited.

Reel, James 2013. Richard Rodney Bennett Artist Biography by James Reel. All Music.

<<http://www.allmusic.com/artist/richard-rodney-bennett-mn0000945408/biography>> Luettu 22.10.2013.

Schwartz, Steve 2013. Claude Debussy (1862 - 1918). Classical Net.

<<http://www.classical.net/music/comp.lst/debussy.php>> Luettu 10.10.2013.

Solum, John 1992. The Early Flute. Oxford: Oxford University Press.

Tieteen Kuvalehti, 2012. Huilu soi Saksassa jo 43 000 vuotta sitten.

<<http://tiekku.fi/ärkeologia/huilu-soi-saksassa-jo-43-000-vuotta-sitten>> Luettu 13.11.2013.

Toff, Nancy 1985. The Flute Book. Oxford: Oxford University Press.

Universal Edition 2010. [Sir Richard Rodney Bennett](#) – Biography. Universal Edition.

<<http://www.universaledition.com/Sir-Richard-Rodney-Bennett/composers-and-works/composer/47/biography>> Luettu 21.10.2013.

Wilson, Rick 2011a. Baroque flutes. <<http://www.oldflutes.com/baroq.htm>> Luettu 13.11.2013>

Wilson, Rick 2011b. Classical flutes; the "additional keys".

<<http://www.oldflutes.com/classical.htm>> Luettu 13.11.2013.

Wilson, Rick 2011. Renaissance flutes.< <http://www.oldflutes.com/renai.htm>> Luettu 13.11.2013.

Wilson, Rick 2011c. 19th century Boehm flutes.

<<http://www.oldflutes.com/boehm.htm>> Luettu 13.11.2013.

